L'ART SACRÉ


Préguillac (Charente-Maritime).

Au régime de la pauvreté

11-12

Juillet-Août 1950





Port-Bail (Manche).



Plazac (Dordogne).

Magnificence de la Pauvreté

Il fut un temps, et qui aura duré des siècles, où l'extrême pauvreté n'altérait pas la dignité des formes. Mais aujourd'hui, dans notre monde écervelé, il semble que richesse et pauvreté aient toutes deux perdu leurs pouvoirs propres et qu'elles avilissent l'une et l'autre tout ce qu'elles atteignent : les maisons des plus riches et celles des misérables sont, les unes comme les autres, le plus souvent très laides, stupéfiantes de prétention et d'inconsciente vulgarité.

En ce qui concerne nos églises et nos monastères, le Père Régamey, un peu plus loin, diagnostique très exactement le mal et en indique les possibles remèdes.

Dans ces premières pages nous avons simplement rassemblé, au hasard des rencontres, les preuves émouvantes de ce qu'avait pu créer jadis, dans le domaine des formes architecturales, la pauvreté chrétienne. De ces images un certain sentiment se dégage, et c'est d'abord celui de la magnificence, je pourrais dire de la magnanimité



Saint-Romain-le-Puy (Loire).

que peut conférer à des monuments le juste sens de la première Béatitude évangélique pleinement acceptée. Loyalement acceptée. « Beati pauperes spiritu ». Ne pas paraître plus qu'on est. Ne pas faire plus qu'on ne peut. Ne pas vouloir plus qu'il n'est nécessaire. La possession simplement égale à l'ampleur de la nécessité. Car « melius est minus egere quam plus habere » pour tout vrai chrétien.

De là naît aussi la *modestie* des formes. Cette pauvreté des monuments du passé en apparaît tout imprégnée : elle se marque dans la qualité même des lignes, des proportions, des matières qu'on a choisies. Mais aussi dans la profonde simplicité de leur accord avec ce qui les entoure.

Combien tout cela diffère des églises que nous avons bâties depuis cent ans et qui, dans nos villages, rompent toute harmonie, éclaboussent de leur blancheur cruelle, offensent de l'orgueilleuse sécheresse de leurs ardoises châtelaines, de leurs clochers déginguandés, les murs de terre battue, les vieilles pierres, les toits de tuiles des maisons des pauvres. Ces mêmes maisons, serrées contre elles, dont les églises d'autrefois ne se distinguaient au regard que par la noblesse des formes et le plus grand souci d'une construction durable. Ces maisons de Dieu dans les villages transfiguraient les formes et les proportions de celles des hommes, elles ne s'en séparaient pas : c'était, dans ces domaines aussi, la chrétienté une et vivante. Une de l'unité même de la vie. Et c'est précisément quand cette unité a commencé de se défaire et que l'Église a commencé de reculer sur tous terrains qu'on a vu le Clergé élever ces monuments autoritaires, agressifs, affirmant avec une ostentation criarde des réalités dont, en fait, ils camouflaient la dangereuse indigence.

Il y a quelques années, étant en Amérique, je demandais à un architecte qui avait très longtemps vécu au Japon s'il y avait, là-bas, des constructions qui fussent considérées par tous comme les chefs-d'œuvre de l'architecture nationale. « Oui, me dit-il, ce sont les Villas Impériales... » Il alla me chercher un grand album luxueusement édité. Je ne vis que de très simples maisons basses, à un étage, faites de bois et de papier, pareilles à toutes les maisons des laboureurs ou des marchands. Après quelques instants, je m'aperçus qu'elles s'en distinguaient par d'imperceptibles variations de proportions qui les rendaient exquises et d'une grâce proprement enchantée. Mais les dimensions, les matières en restaient à peu près les mêmes et des plus simples. Aucun luxe d'aucune sorte, pas même à l'intérieur, n'était visible. J'appris toutefois qu'au cours des âges, quand on en devait changer quelque poteau, on se servait d'un certain bois, toujours le même



Jobourg (Manche).

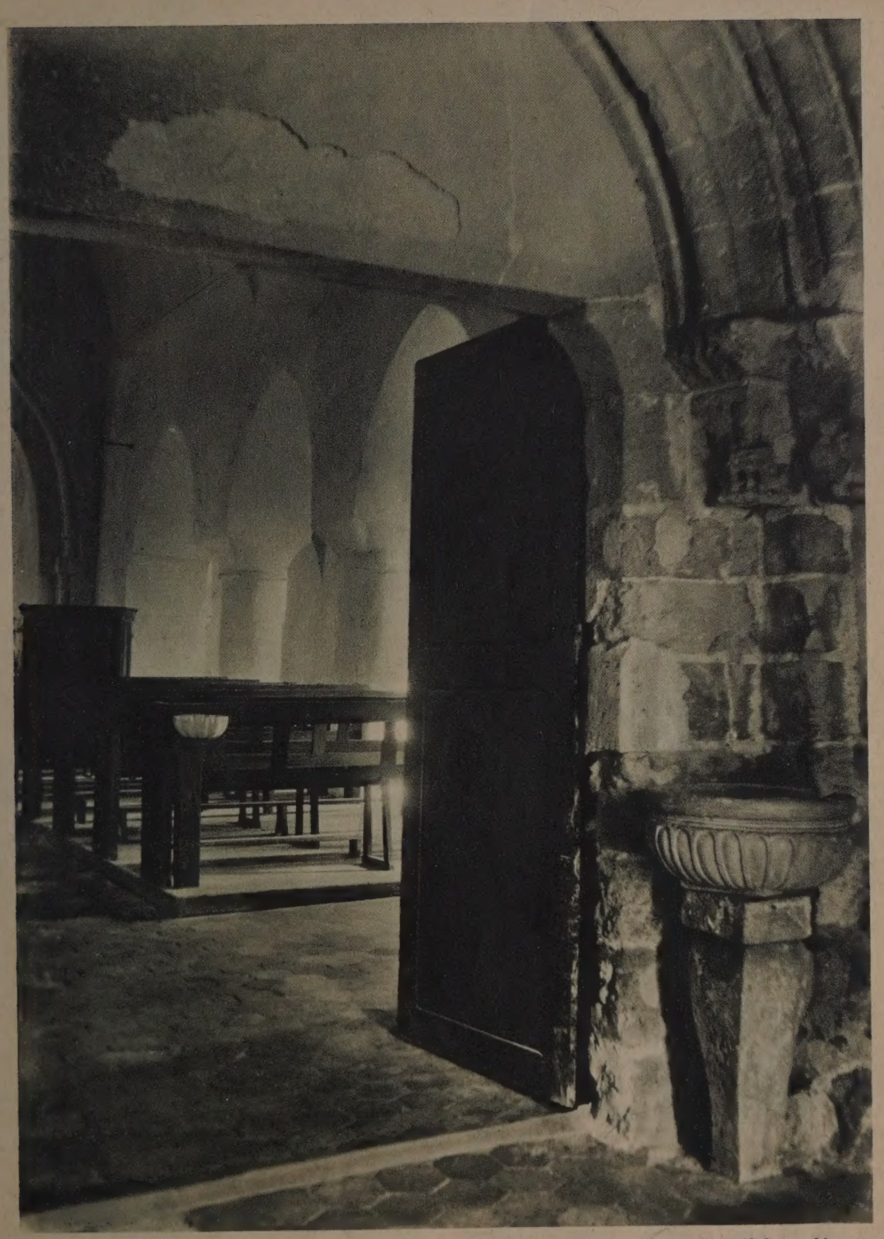
et assez rare, et qu'on laisse tremper dans l'eau pure des ruisseaux pendant dix ans, pour en adoucir les fibres...

Voilà les signes, voilà les œuvres d'une civilisation où les exigences et les valeurs spirituelles sont restées vivantes et comme naturelles. L'argent y a peu de part. (cf. page 11).

De telles choses nous font honte, à nous qui, depuis deux mille ans, avons si mal gardé les leçons de l'Evangile, celle de la pauvreté spirituelle, celle du détachement et de la liberté des enfants de Dieu sur la terre. A nous prêtres et fidèles qui aujourd'hui, dans une époque où l'Eglise ne peut plus vivre que de mendicité organisée, rêvons encore d'architectures où la richesse du décor, la parade naïve d'une puissance illusoire, le souci de s'imposer à l'attention sont plus que jamais, et en dépit des intentions, une offense au Christ et à sa pauvreté.

Au XIIIe siècle, en plein essor de son Ordre et de toute la chrétienté, Saint Dominique faisait arrêter la construction d'un couvent parce qu'elle comportait un étage inutile — et il faisait démolir cet étage commencé. Dans de semblables circons-

Sallanches (Haute-Savoie).



Armentières (Seine-et-Marne).



Tinchebray (Orne).

tances, Saint François, à Assise, montait sur le toit et en enlevait lui-même les tuiles : au reste il n'eût voulu pour ses frères que des huttes de feuillage dans les bois. Aujourd'hui que les Pasteurs ont perdu les trois-quarts des troupeaux, on bâtit des Alcazars pour convaincre le reste de sa puissance et d'incontrôlables victoires.

Si l'on voulait bien entendre cette longue et paisible leçon du passé, on verrait que souvent la pauvreté fut le principe direct de la perfection et de la force : des églises comme celle de Jobourg, ou de Saint-Romain, tirent toute leur beauté et leur grandeur de leur dénuement : chargées d'ornements et décorées, elles ne seraient plus rien. Aujourd'hui une église pour être *vraie* ne devrait être qu'un plafond plat sur quatre murs. Mais leurs proportions réciproques, leur volume, la répartition de la lumière et des ombres pourraient y être d'une telle pureté, d'une telle intensité que chacun, en y entrant, en sentirait la dignité spirituelle et la solennité. La gloire de Dieu ne consiste pas dans la richesse et l'énormité, mais dans la perfection d'une œuvre pure. Si nos églises étaient ainsi elles pourraient recommencer à enseigner au monde que très peu de chose suffit à l'essentiel.

fr. M. A. Couturier, o. p.



Jobourg (Manche).

L'admirable beauté de ces choses très pauvres demande qu'on les respecte et qu'on les sauve. Elle ne demande pas qu'on les copie dans les édifices nouveaux. Le même esprit de pauvreté qui les a jadis inspirées veut aujourd'hui des formes strictement déterminées par les nécessités et les techniques actuelles et dont la beauté naisse de la seule rigueur des proportions : car cette rigueur coûte moins cher que leur désordre. L'esprit et la pauvreté triomphent ensemble dans la perfection des rapports.



La prière du soir dans le désert.

La leçon de pauvreté spirituelle de l'Islam

— Et celle du Japon : en haut les Villas Impériales, Kyoto. En bas : la cour du Temple le plus vénéré du Japon (Ryōan-Ji). Comment se défendre de penser devant ces choses qu'il y a là — et du fait même de la pauvreté voulue — un état naturel de spiritualité plus élevé et plus pur que celui d'où procèdent les Esplanades de Lourdes ou de Lisieux (p. 19). Ou même la Place Saint-Pierre à Rome...



Rucqueville-en-Bessin (Calvados). Eglise désaffectée.


Notre-Dame d'Estrées (Calvados). Eglise désaffectée.

La pauvreté insultée

Une chrétienté qui laisse crouler ses monuments sacrés et transformer en écuries ses lieux saints est une chrétienté en décomposition. Imagine-t-on ce qu'eussent pensé de telles choses les sociétés antiques?

Je ne parle pas ici de ces grandes ruines démesurées et qui sont pareilles à d'immenses désastres : dans leur détresse elles gardent tant de majesté qu'elles apparaissent tout imprégnées de mystère et ainsi portent encore témoignage des réalités éternelles auxquelles, dans la solitude, elles demeurent consacrées (p. 16). Mais je pense à ces milliers de petits sanctuaires très pauvres, à l'abandon, et dont tout désormais insulte l'indigence.

Tout. Et d'abord cet abandon même, l'oubli que ces choses si pauvres sont des choses *sacrées* et que, la plupart du temps, ces mépris, ces abandons sont, de soi, sacrilèges.

Ensuite toutes les offenses qu'on leur fait subir au titre même de leur pauvreté, *titulo paupertatis* : on se ne gêne plus avec elles : les installations électriques, les pylônes, les consoles et les fils du téléphone, les affichages, les urinoirs...

Et à l'intérieur, pour peu qu'elles soient encore desservies, toute la camelote dont les marchands les emplissent après les avoir soigneusement dépouillées (au bénéfice des antiquaires) des humbles trésors du passé : les vieux saints, les candélabres, les lutrins, les rétables du XVII[e] ou XVIII[e] siècle, tout cela qui n'était que du bois, et qu'on bazarde précisément parce que ce n'est que du bois. Le mépris des « matières pauvres » parce qu'elles sont pauvres. Ces admirables voûtes de bois qui étaient encore fréquentes il y a cinquante



Collégiale de Bernay (Eure).

ans, et dont le Père Régamey, en avril dernier, signalait en exemple la disparition impitoyable dans la Manche. Car cela doit rester sur le cœur du clergé de la Manche que dans ces dernières années on en ait tant laissé ou tant fait démolir. « Parce que c'était du sapin... » Parce qu'une étrange altération du sens du culte chrétien et de sa dignité conduit à ne plus aimer que ce qui fait riche. Comme si les choses les plus naturelles n'étaient aussi les plus près de Dieu.

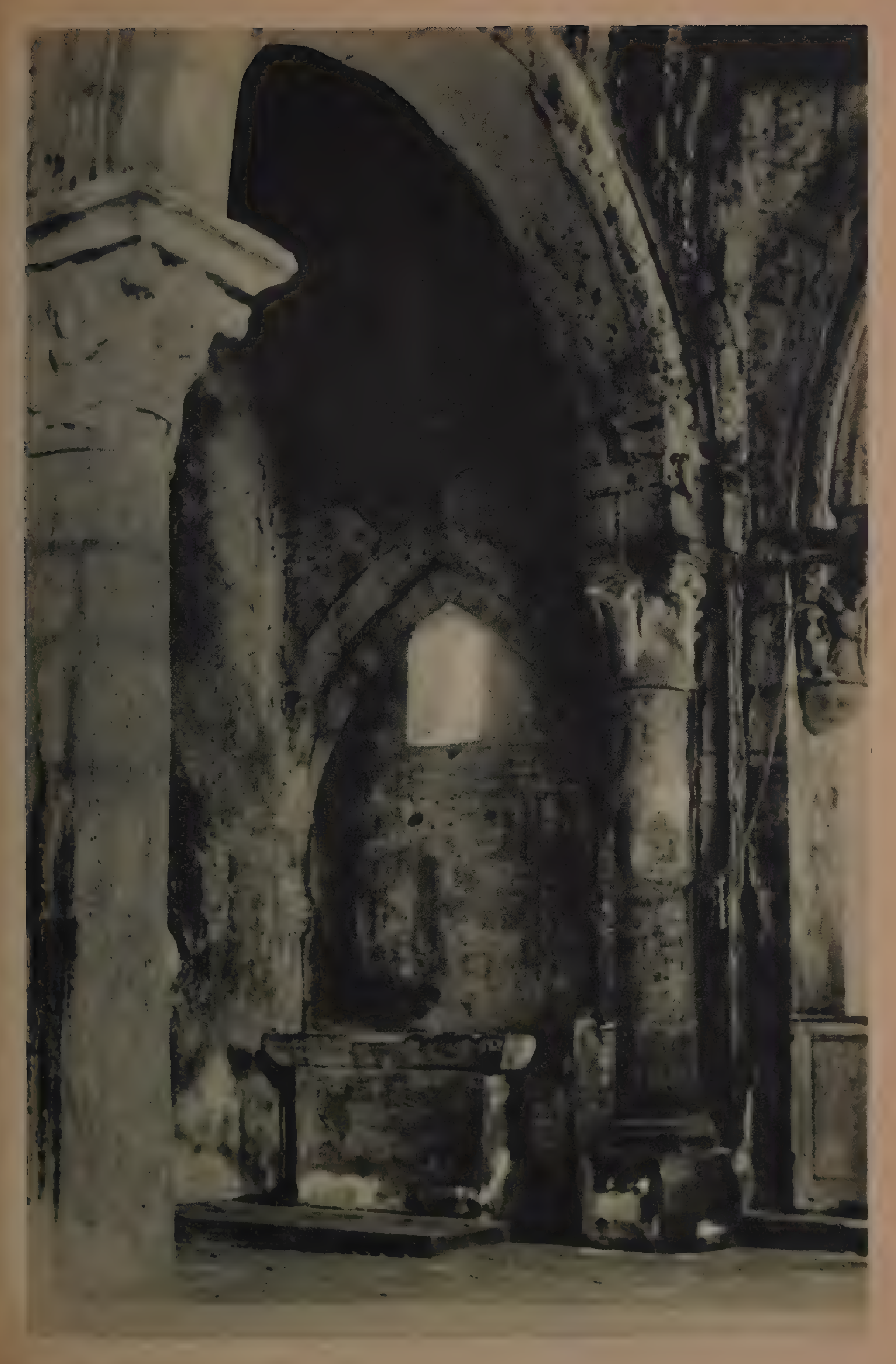
Autres trésors de pauvres : le XIXe siècle, qui n'eut pas de grands verriers, a très souvent placé dans les églises de modestes vitreries de couleur, en teintes vives et décors géométriques, qui sont des choses simples mais charmantes et, la plupart du temps, d'un très bon goût. Plutôt que de les réparer, on les abat de toutes parts, on les remplace par les affreux personnages modern-style des marchands... Tout cela était trop pauvre et trop modeste, et on a, sans doute, de l'argent de reste.

Mais à quoi bon gémir : que peut-on faire? Que peut faire le clergé pour ces milliers de petits sanctuaires à l'abandon?

D'abord, ne pas se résigner soi-même à ces abandons.

Puis restaurer dans l'esprit des paroissiens la pensée que ces lieux sont *sacrés*, choses saintes.

S'efforcer alors d'y rétablir quelque culte. Dans les campagnes, les gens tiennent encore à ces lieux traditionnels : une ou deux fois par an, une cérémonie d'autrefois, un pèlerinage qu'on y restaurerait suffiraient à leur rendre un peu de vie authentique qui les sauverait. Souvent pour ces



Rucqueville-en-Bessin.



Abbaye d'Hambye (Manche).

Mais il y a aussi une poésie de l'irrémédiable misère : de grandes ruines parlent à l'âme plus que ne feraient des monuments indiscrètement restaurés par des pédants.



Eglise abandonnée aux environs d'Artigues (Lot-et-Garonne).

petits édifices un peu d'entretien, quelques réparations effectués par les gens du pays pourraient très bien être assurés sans gros débours. Et ne serait-ce pas là, dans nos campagnes, (une fois prises les précautions nécessaires et *indispensables)* une bien noble tâche pour les équipes de J.A.C.?

Enfin mener une garde vigilante et sévère pour les préserver, en tout cas, des offenses multiples dont nous parlions en commençant et que partout les Municipalités, les Ponts-et-chaussées, les diverses Administrations trouvent tout naturel de faire subir aux églises trop pauvres, sous n'importe quel prétexte d'hygiène et de commodité publiques.

M.A.C.





Saint-Pierre-d'Orival et Saint-Arnaud (Lot-et-Garonne).

Non, ce ne sont pas seulement les dimensions. C'est l'esprit qui n'est plus le même. Et cela devrait crever les yeux.



Lisieux en construction (1937).

La pauvreté n'est pas insultée seulement par l'abandon dans lequel on laisse des monuments très humbles et du plus admirable style spirituel.

Elle l'est davantage encore par ces constructions énormes où triomphent la puissance et la bêtise de l'argent : triomphe cependant qui n'est pas si total qu'on le pense puisque, par une juste et sévère et sinistre revanche, des centaines et des centaines de millions peuvent y être engloutis sans qu'une seule œuvre d'art authentique y apparaisse et vienne ainsi compenser ces honteux gaspillages, ces exagérations insensées qui abusent les simples, contribuent à la dégradation de leur goût et finalement provoquent le mépris et la colère des incroyants scandalisés.

Dans un temps d'universelle pauvreté, il ne faut pas s'arrêter de crier contre ces absurdités dérisoires. Il faut, au contraire, répéter qu'elles sont scandaleuses : car elles scandalisent. Et d'autant plus qu'aucune voix ne s'élève pour protester avec autorité.



Trappe de Bricquebec.

Misère et pauvreté

LA distinction que fait saint Thomas d'Aquin entre ces deux réalités me paraît la plus profonde de toutes. Elle est des plus utiles, on va le voir, dans le domaine des arts sacrés. La pauvreté, dit-il, doit s'appeler *misère* pour autant qu'elle porte atteinte à l'*intégrité* même de l'être. La simple pauvreté comporte, certes, le manque de bien des choses désirables, mais en privant l'homme de ce qui l'aliène, elle peut tourner au profit de ses valeurs essentielles.

Elle devient *misère* quand elle mord sur ce qui est de son essence même. La vertu infinie du Christ et de sa grâce a de quoi transmuer la pire *misère* en une béatifiante *pauvreté*. Si la civilisation moderne est cruelle, c'est parce qu'elle rend difficile une pauvreté qui ne comporte pas des aspects de profonde misère. Dans les civilisations traditionnelles, l'indépendance et la sagesse étaient plus faciles, sans doute, au pauvre qu'au riche. Quoi qu'il en soit, il est trop évident que le régime actuel des arts sacrés est le plus souvent celui de la *misère* bien plutôt que de la *pauvreté* : on n'a pas de quoi — nous allons nous expliquer là-dessus — faire les frais d'une œuvre *intègre*. On adopte généralement des « solutions de misère ».

Tout le problème est de reconnaître les cas où l'on peut ramener cette navrante misère à une pauvreté honnête et digne, — et à une pauvreté qui fasse percevoir quelque rayon de la béatitude évangélique.

Hélas ! convenons que ces cas ne sont peut-être pas les plus nombreux, du moins dans un pays comme la France, où les paroisses et les communautés religieuses ont tant de peine à vivre. Devant combien de cas concrets nous sommes-nous trouvés, où des solutions *misérables* ne pouvaient être évitées ! La décence dans la construction, un aspect qui ne soit pas lamentable au bout de peu d'années, cela dépasse les ressources de bien des curés ou supérieurs, absolument obligés de construire. On peut en dire autant d'éléments nécessaires du décor, par exemple d'un pavement



Couvent dominicain de Saint-Jacques Paris. (note p. 22)

qui exigerait une certaine qualité. Et malheureusement, dans l'état actuel des esprits, il faut de même convenir qu'en bien des cas un curé ne peut échapper à l'exigence des paroissiens qui veulent un *Sacré-Cœur*, une *sainte Thérèse*, un *Curé d'Ars*, qui les veulent *absolument*, mais non pas *à tout prix* : ils n'y mettront pas le prix, ils ne comprendront pas qu'il faille payer une œuvre originale, et même ils lui préféreront l'espèce d'articles que vous savez. A plus forte raison doit-on subir certains intérieurs d'églises délabrés, des objets qu'on ne peut pas remplacer ou dont le vide, faute de réparations impossibles, serait aussi affreux que la présence...

On voit que nous ne nous faisons pas d'illusions sur les sujétions auxquelles le clergé se trouve soumis. Peut-être donc nous suivra-t-on, lorsque maintenant nous allons inviter à remarquer deux voies selon lesquelles on peut restreindre le champ de la misère, la changer en une franche, une pure, une saine et sainte pauvreté.

La première et la plus importante est la voie des rectifications spirituelles. Dans une large mesure, on peut modifier l'état des esprits, au lieu de le subir. Ces statues que l'on veut *absolument*, elles ne sont nullement nécessaires. N'y a-t-il pas moyen de le faire entendre ? Que le prêtre soit persuadé le premier de la hiérarchie véritable des valeurs dans le culte, et l'étonnement qu'il causera en la révélant à ses ouailles sera bientôt efficace. De même, au lieu de consentir à l'inflation de la pacotille de bazar, il peut rendre aux fidèles le sens de l'effort à faire pour avoir un nombre beaucoup moindre de statues, mais créées exprès pour eux. Obtenir qu'ils préfèrent l'authenticité de matières pauvres à l'affectation des faux-semblants qui visent à « faire riche » est beaucoup plus difficile, parce que dans tous les intérieurs, le commerce, surtout celui des meubles, à perverti le goût public ; au presbytère, comme chez M. le Maire et chez l'instituteur, la gloire du foyer est dans du clinquant. Mais l'église ne jouera-t-elle pas son rôle éducateur, spirituel ? Une diplomatie qui doit sa valeur à la conviction







Trappe de Bricquebec. Aménagements de Pinsard.

de la vérité fait apprécier de nouveau des réalisations humbles et pures, elle en ranime le goût. Quant à faire percevoir le caractère d'un ensemble dépouillé, à faire comprendre qu'il s'obtient au prix d'une discipline rigoureuse, d'une exclusion des choses indignes dont on s'encombrait, en bien des cas cela n'est pas trop difficile. Dans cette atmosphère-là, la pauvreté des matières authentiques est de nouveau comprise. De telles rectifications sont impossibles lorsqu'on prétend obtenir seule chacune d'elles. Tout se tient, et surtout l'efficacité de tentatives de cet ordre exige qu'elles aient leur *sens*. D'où le recevront-elles? De rectifications plus profondes, dont elles doivent être les signes : elles sont inconcevables sans un mouvement de ferveur de la communauté, d'une ferveur qui prenne une forme liturgique.

Alors il sera tout naturel de s'engager dans l'autre voie, celle des réalisations qui conviennent à un régime de pénurie. Pour l'instant, l'esprit n'y est généralement pas. Quelle pitié que l'Eglise paraisse se comporter comme ces anciens riches qui essaient de maintenir une « façade », avec les débris de ce qu'ils ont pu sauver de leur désastre ! Ils souffrent plus cruellement de leur misère que les simples misérables, eux qui, s'ils passaient sur un plan social inférieur, connaîtraient une heureuse pauvreté. Cette comédie tragique peut leur être imposée par mille contingences humaines. Mais on ne voit vraiment pas pourquoi les communautés qui composent l'Eglise ne s'en libèrent pas. Elles continuent à vouloir des clochers, alors qu'elles n'ont pas de quoi les élever *honnêtement* : voyez la mesquinerie de ce qu'elles érigent donc dans le ciel ! Elles veulent des nefs élancées, aussi font-elles de fausses voûtes, des toits aussi pointus que possible, des pignons, des pénétrations pour les fenêtres, et avec les sommes qui leur procurent ces joujoux dérisoires, elles pourraient avoir de plus amples volumes simples et nets, mais qui seraient très modestes d'aspect. Elles se rattrapent par des fantaisies prétentieuses dans les formes décoratives. Les municipalités et les responsables ecclésiastiques de la reconstruction refusent les projets qui correspondent à la situation réelle de l'Eglise dans la Cité actuelle, ne rêvent que *parodie* de ce que l'Eglise fut aux époques de sa magnificence...

Puissions-nous, au moyen des quelques exemples réunis dans ce numéro, imprimer vivement dans les imaginations le sens de cette *pauvreté* franche, courageuse, pure — *pure !* — que l'on pourrait, plus souvent qu'on ne croit, substituer à la honteuse misère.

Pie-Raymond Régamey, o. p.

Le réfectoire du couvent de Saint-Jacques à Paris. Si on avait dû bâtir ce réfectoire on l'aurait, d'instinct, voulu plus haut. Le fait qu'il ait fallu utiliser un local très bas de plafond et qu'on l'ait accepté loyalement, sans tricher, et même en l'affirmant, a donné de l'accent à tout l'ensemble : la solution pauvre a assuré le caractère. *(p. 21).*





Hermann Baur. Eglise de Stusslingen.

Lettre de S. Exc. Mgr Grente

Evêché du Mans
le 6 avril 1950.

Monsieur le Directeur,

On me communique le numéro 7-8 de l'Art Sacré (mars-avril 1950). Avec surprise, j'y remarque que vous me rendez personnellement responsable de ce que vous signalez en notre cathédrale.

Je ne vois pas bien en quoi « l'Académie française » peut ici intervenir. S'il s'agissait encore de l'Académie des Beaux-Arts!

Vous ignorez que la chaire, dont nous avons été affligés par l'Administration des Beaux-Arts, en 1923 — et non « vers 1930 » — a constamment, depuis, suscité nos protestations. Nous fûmes admis seulement à payer la facture.

Les Beaux-Arts ont reconnu leur erreur, et promis de la réparer.

Avant la guerre de 1939, des projets étaient à l'étude, et une maquette de grandeur naturelle fut dressée. Mais les membres de la Commission des Monuments historiques ne s'étant pas empressés de s'accorder, nous subissons le dommage de la hausse générale des matériaux et de la main-d'œuvre.

Quand la chaire sera-t-elle remplacée? Peut-être sera-ce « pire, comme à Autun », dites-vous, car ces Messieurs songeraient aussi à la pierre, à une sorte d'ambon.

Nous attribuer la responsabilité est donc une erreur.

Mais votre article, en attirant l'attention de l'Administration des Beaux-Arts, peut avoir d'heureux effets.

Laissez-moi, cependant, y relever quelques pointes moins justifiées

« Le chemin de croix du bon faiseur », qui consiste en des gravures, a été placé il y a plus de cent ans...

« La Jeanne d'Arc du bon fournisseur » fut sculptée, spécialement, par M. Philippe Besnard, fils du peintre Albert Besnard, choisi par les Beaux-Arts.

« Le monument aux prêtres tués à la guerre », a été pareillement dessiné et exécuté par les soins des Beaux-Arts.

En publiant cette lettre dans votre prochain numéro, ainsi que je vous en prie courtoisement, vous « rendrez à chacun selon ses œuvres ».

Ce serait, d'ailleurs, une injustice envers les Beaux-Arts de ne pas reconnaître et louer les travaux, importants et sérieux, qu'ils ont entrepris à la Cathédrale du Mans depuis trente-deux ans que j'ai l'honneur d'en être l'évêque. Aujourd'hui encore, ils s'appliquent à la restauration de nos beaux vitraux. J'ai plaisir à leur rendre ce juste hommage.

Du moins, suis-je d'accord avec l'auteur de l'article pour appeler la Cathédrale du Mans « sublime », et souhaiter qu'elle soit « célébrée », pour devenir plus « célèbre » encore.

Agréez, Monsieur le Directeur, les assurances de mon religieux dévouement.

Georges Grente

Archev., évêque du Mans.

Hélas ! nous ne savons que trop ces choses: à tous les griefs formulés par Villoteau Mgr Grente répond : « C'est les Beaux-Arts... »
A côté de tant de tâches accomplies avec conscience et dévouement, cette Administration est, en effet, responsable d'innombrables erreurs, et, en particulier, de l'envahissement des monuments anciens par la médiocrité des œuvres qu'elle commande sans fin dans les milieux académiques.



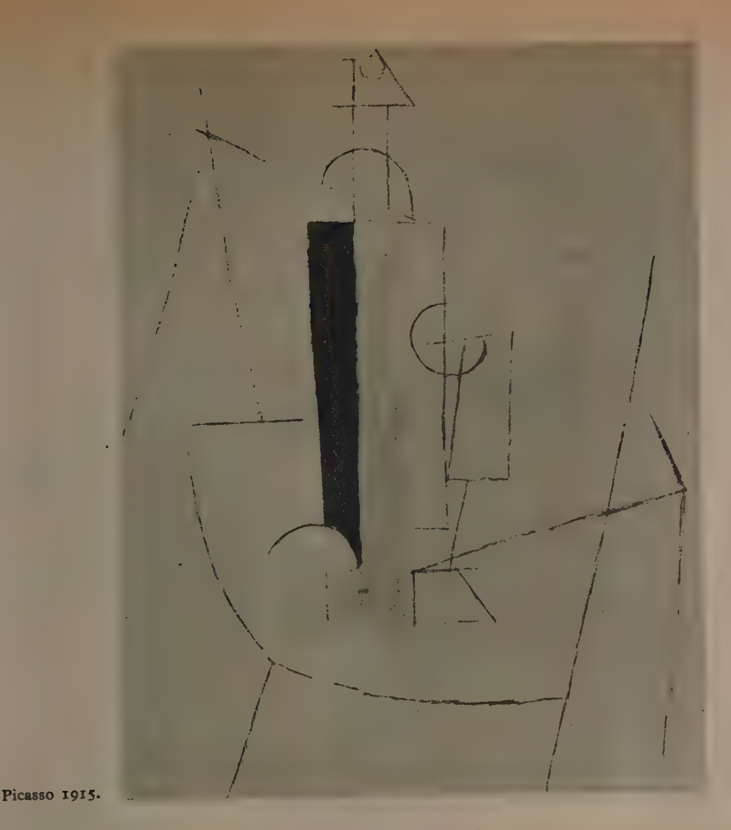
Braque.

Les moyens pauvres dans l'art moderne

Si l'on compare la peinture qu'on appelle « moderne » à ce qui fut, à la même époque, la peinture « officielle », la peinture des Salons officiels et des Académies, on voit cette *peinture moderne* se caractériser et se séparer de l'autre par la volonté obstinée — héroïque — de se consacrer aux fins essentielles de la *peinture comme telle*, et cela par l'emploi des seuls moyens qui sont ses moyens spécifiques : les justes rapports des couleurs, des valeurs et des lignes. C'est-à-dire la réduction des moyens d'expression de la peinture aux seuls éléments plastiques : couleurs, valeurs et lignes, selon la formule célèbre de Maurice Denis : « se rappeler qu'un tableau, avant d'être une femme, une bataille ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Les problèmes picturaux ainsi réduits à leurs éléments les plus simples conduisaient à un art extrêmement dépouillé, *détaché* de tout ce qui n'était pas sa fin la plus haute et la plus pure : un certain absolu de la beauté des formes considéré comme le seul moyen légitime d'expression et de communication dans les arts — la séduction des sens et les résonances sensibles dès lors réduites au minimum indispensable à l'émotion et à son rayonnement dans l'être humain.

De là : 1° le rejet rigoureux des *moyens riches* : toute la « cuisine » traditionnelle issue de la Renaissance italienne, les vernis, les glacis, les clair-obscurs veloutés, les trompe-l'œil, *riches* aussi de cette richesse due aux émois, aux provocations, à tous les souvenirs de la sensualité et de la sentimentalité. Tout cela abandonné pour les couleurs pures et les tons plats, les formes géo-



Picasso 1915.

métriques, la peinture à deux dimensions, l'abstraction.

2° De là aussi la préférence, très significative, donnée aux matières les plus frustes, les plus *pauvres* : les papiers collés de Braque et de Picasso, les faux-bois, les fragments de journaux, les caractères d'imprimerie, les papiers peints délibérément incorporés aux tableaux... etc.

Or, il est remarquable que presque tous les maîtres de cet art austère se soient dits et sentis infiniment plus près de l'art du moyen âge, des fresques romanes et des gothiques que du XVIIIe siècle et de la Renaissance. « Entre Giotto et nous, je ne vois rien... » dit gaillardement Léger, et quand Braque, dans l'été de 1947, vit son œuvre à Avignon dans la chapelle du Palais des Papes, il se sentit brusquement et définitivement « chez lui » et reçut de l'évidence de cet accord inattendu un choc profond.

En architecture, déjà, Auguste Perret, par l'usage loyal du béton armé et des éléments de structure, orientait dès 1903 vers les solutions pauvres et dépouillées. Et aussitôt après lui, l'homme qui devait avoir sur l'architecture contemporaine la plus profonde et la plus universelle influence, Le Corbusier allait non seulement exclure de ses constructions tout décor et tout ce qui n'était pas exigence de structure, mais encore ramener progressivement l'habitat humain aux proportions les plus modestes, au minimum de volume suffisant au seul *bonheur*. Mais un bonheur d'êtres sages et simples, conscients des vrais biens et de leur « hiérarchie ». Sa dernière œuvre, l'admirable Unité d'habitation de Marseille, semble étonnamment faite pour des moines. Et lui-même reconnaît que, dès sa jeunesse, sa pensée et son art ont été tout orientés par la Grèce antique et par l'architecture monastique : il attache une importance décisive à une visite qu'il fit, à vingt ans, à la Chartreuse d'Ema près de Florence : « Ce jour là je compris ce qu'était une architecture faite non pour le décor mais pour le bonheur de l'homme ».

Ce ne sont pas là rencontres de hasard : cet *art moderne*, qu'on a tant accusé de matérialisme, aura été, non dans ses thèmes mais dans ses principes, dans son essence d'art, un des plus *spirituels* qu'ait connu l'histoire et, par là même, un des plus *dépouillés*, un des plus détachés. Un art de « pauvreté en esprit ». Pauvre précisément de cette pauvreté naturelle à tout esprit soucieux de l'essentiel, déjà détaché de tout ce qui ne l'est pas.

Il est désolant de penser que l'Eglise, trompée par la nouveauté des apparences, n'ait rien pressenti de ces choses, qu'elle ait continué à opter pour tous les faux-semblants de l'opulence ou du conservatisme académique, sans voir que le courant le plus fort et le plus fécond de l'art vivant lui offrait ainsi, par une miraculeuse prédisposition, les plus pures ressources, les plus précieuses chances.



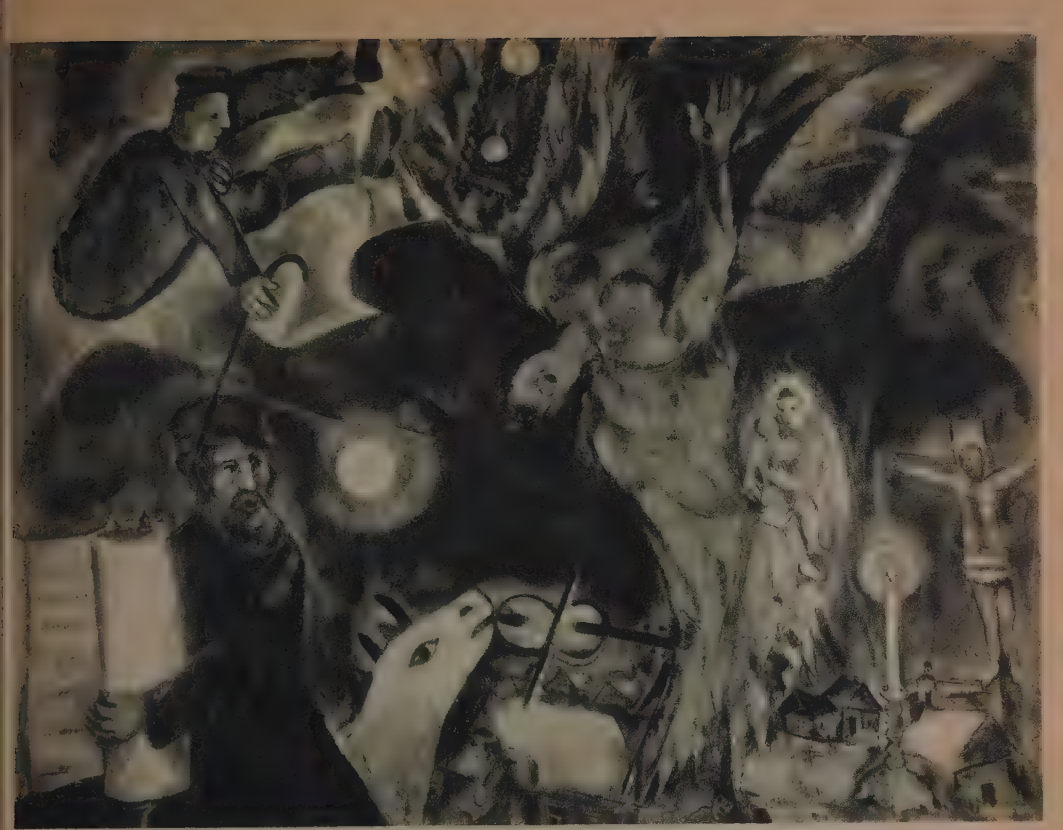
1938.

CHRONIQUES

Chagall

Je ne suis pas surprise que le P. Couturier m'ait demandé un article sur la peinture chrétienne de Chagall : elle constitue désormais une part importante de l'œuvre de Chagall, tout à la fois quant au sujet traité — par la présence fréquente en ses tableaux du Christ en croix, — et quant à l'inspiration, en ce sens que dans les œuvres religieuses du peintre les caractères permanents de son art apparaissent avec plus d'évidence et atteignent à la plénitude de leur signification.

Ai-je besoin de rappeler l'horreur que Chagall a toujours eue du réalisme ? Arrivé à Paris en 1910 — il avait vingt ans — il note à propos des



Chute de l'Ange.

nouvelles écoles que « toutes ces conceptions » lui semblent « trop terrestres », et il s'écrie : « A bas le naturalisme, l'impressionnisme et le cubisme réaliste ! » Il est le premier surréaliste, — mieux qualifié cependant par Apollinaire, à qui il se hasarde un jour à montrer ses toiles. « Apollinaire s'assied, il rougit, enfle, sourit et murmure : « *Surnaturel* »... (1) Prophétie de poète ! C'est que le surréalisme de Chagall a un caractère spirituel autant qu'un caractère plastique. Et Chagall s'est toujours étonné qu'on puisse concevoir un art sans mysticisme ; mais je ne crois pas qu'il ait jamais défini, sinon dans son propre mouvement créateur, le sens de ce mot.

Chagall n'est ni naturaliste ni réaliste ; mais il n'est pas non plus un idéaliste et l'Académie — celle de Platon — a aussi peu d'attraits pour lui que l'académisme. Il ne fuit pas les formes naturelles, au contraire il les fait siennes par l'amour qu'il leur porte ; par là-même il les transforme, les transfigure, dégage et abstrait d'elles leur propre surréalité, y prend les symboles de la joie et de la vie dans leur âme spirituelle. Son art est un art de tendresse et de pitié, d'amour et de piété toute franciscaine pour toute créature, et surtout pour les êtres les plus humbles et les plus pauvres. Il chérit les modestes animaux domestiques — les ânes et les coqs, les vaches et les colombes.

Chagall est aussi le peintre de la joie. La joie émerveillée qui imprègne son œuvre est née avec lui à Vitebsk, en terre russe, en terre juive. Elle est donc toute pénétrée de mélancolie, traversée de l'aiguillon de la nostalgie et de la difficile espérance ; elle porte en elle le sentiment tragique de sa fragilité et de la mort. Les visages peints par Chagall, ses musiciens, ses mendiants, ses rabbins sont miraculeusement propres à la fois à dire les merveilles de la vie et à faire face au bourreau et à la mort. Et c'est parce que Chagall est si près de son peuple que son art surréel est si parfaitement vrai. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait été si profondément inspiré par les grands Saints de la Bible, pères de la foi d'Israël et de la foi chrétienne. La centaine d'eaux-fortes où il les fait paraître révèle chez le peintre un sens admirable de l'Ancien Testament et la grandeur des hauts dons plastiques nécessaires à la manifestation du caractère spirituel d'humilité et de grandeur requis pour un tel sujet.

La beauté de cette œuvre d'une importance unique ne doit rien au sortilège des couleurs, à quoi suffisent du reste le blanc et le noir employés comme ils le sont ici. L'art de Chagall est tout pénétré d'humilité, — d'une humilité non pas vertueuse mais naturelle, si naturelle, si spontanée, si enfoncée dans les racines de l'être qu'elle porte

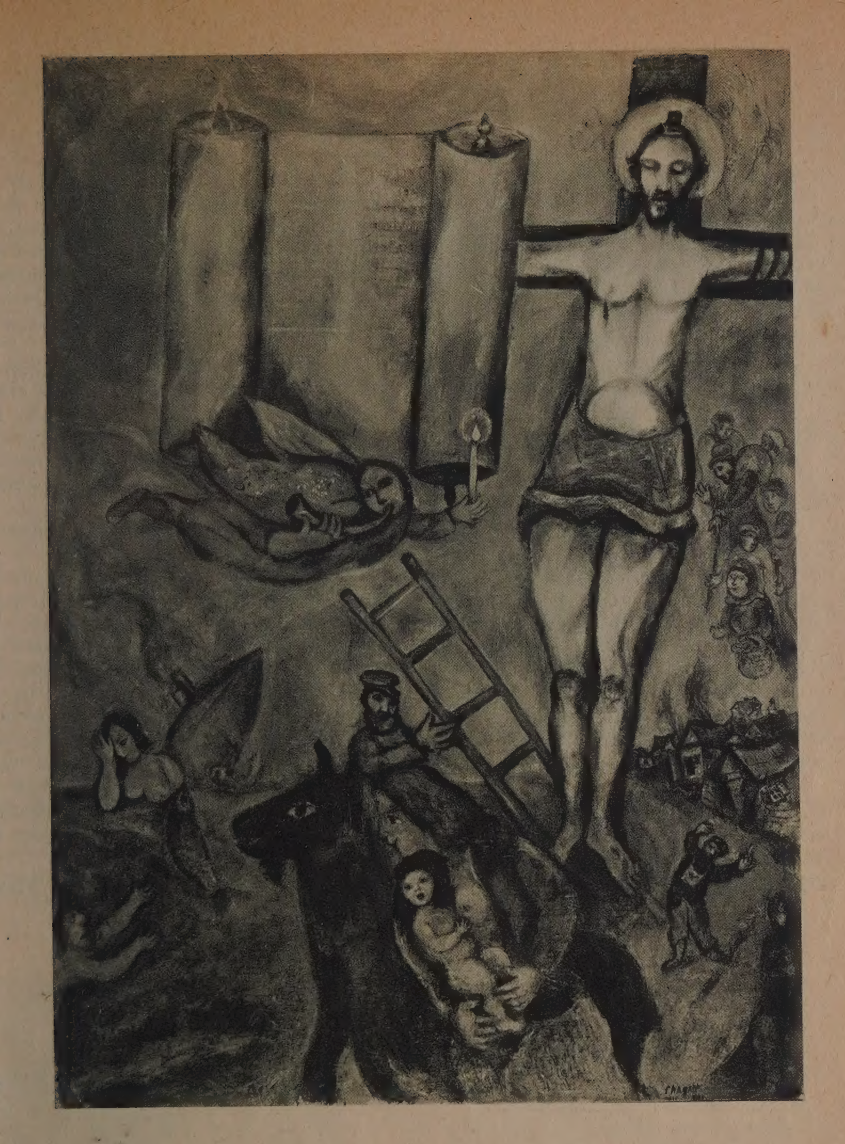
(1) Marc CHAGALL, *Ma Vie*. Stock, Paris 1931.



Le clocher d'Orgeval 1949.

à la fois la marque de l'Évangile et celle des Juifs de la dispersion et de la persécution. L'humanité telle que la perçoit le peintre n'a ni emphase ni grandiloquence ; elle n'est grande que dans ses Prophètes, elle n'est brillante que des couleurs du peintre. Sa joie est grave dans l'amour. Son allégresse serre le cœur de pitié parce qu'elle est si précaire et dépouillée, n'ayant pour la soutenir ni richesse ni puissance. Ces qualités font de Chagall un primitif de la race du Christ, et le rendent semblable à ces grands artistes du moyen âge dont l'œuvre représente aussi cette humilité désarmée qui appelle la compassion et la tendresse, et caractérise ces « petits » en qui se complait l'amour du Christ.

Chagall a peint pour la première fois le Christ en 1938, alors que l'antisémitisme faisait déjà sévir en Allemagne son atroce persécution, prélude de la guerre inexpiable. Lorsque Chagall nous montra pour la première fois ce tableau, il le fit avec une sorte de solennité bien rare chez lui, et avec un sentiment profond de l'importance de l'œuvre. On connaît bien ce tableau et sa beauté. Le Christ est là étendu à travers le monde perdu, comme le cœur où se concentre toute la douleur humaine. Autour de lui Tout est feu et flamme, et fuite éperdue de malheureux qui ne savent où fuir. Au ciel même, au-dessus du Christ, des hommes se lamentent sur le crucifié et sur les Juifs. La compassion du peintre unit la Passion du Christ à celle du Peuple Elu. L'Ancien Testament est présent au seuil du Nouveau avec le symbolique chandelier qui brûle au pied de la Croix de l'inextinguible flamme de la vérité, de la foi et de l'espérance. Dans les tableaux de Chagall où figure le Christ, (j'en connais neuf ou


Crucifixion en jaune.

dix) l'Ancien Testament est présent par ce symbole — le chandelier allumé. Le nombre des branches est variable, mais toujours cette petite lumière est présente comme pour nous rappeler que Dieu a éclairé Israël avant la venue du Christ, afin qu'il reconnût son Messie à Son avènement. Peut-être sans y penser, mais avec un instinct très sûr, Chagall a ainsi montré dans chacun de ses tableaux chrétiens l'indissoluble union des deux Testaments. L'Ancien annonçant le Nouveau, et le Nouveau accomplissant l'Ancien.

En 1939 Chagall peint un *Martyr* qui ne diffère du Christ que parce que ses bras ne sont pas ouverts sur une croix, mais liés derrière son dos ; et il n'y a pas d'autre lumière que celle des maisons incendiées.

En 1943 un extraordinaire tableau intitulé *L'Obsession* fait chavirer dans le même cataclysme une maisonnette qui brûle, une pauvre charrette avec des gens qui fuient, et un Christ en Croix aussi grand que la maison, renversé sous un ciel d'orage et cependant précédé d'un juif qui tient devant Jésus un chandelier allumé, à trois branches comme pour éclairer le ciel et la terre de la foi des Prophètes.

En 1943 aussi Chagall peint une *Crucifixion en Jaune* d'une grande noblesse et du plus clair symbolisme. Sur le bras droit du crucifié repose la Torah dévoilée (et le chandelier sacré est toujours là, porté par un ange). A la gauche du Christ un groupe d'élus dans le ciel ; plus bas des maisons qui brûlent. En bas, vers le milieu du Tableau, la fuite en Egypte de la Vierge avec l'Enfant et Joseph, — plus à gauche le feu encore, et des visages en larmes. C'est la première fois que la Vierge paraît dans l'œuvre de Chagall.

Un tableau commencé en 1923, repris en 1933 et achevé en 1947, — *La Chute de l'Ange*, groupe autour de l'Ange qui tombe tout en feu, l'Ancien et le Nouveau Testaments. A gauche, au niveau du soleil à son déclin, un Juif montre la Torah à moitié ouverte ; un doux animal touche du museau un violon bleu. A droite, tout près de l'aile enflammée de l'ange, la Vierge est debout avec l'Enfant Jésus dans ses bras. A la gauche de la Vierge, posé à terre l'indispensable chandelier porte une lumière de paix qui s'oppose au feu violent de l'ange déchu. Enfin, à l'extrême droite du tableau, dans une chaude pénombre se tient le Christ, les bras ouverts sur la croix. Dans l'aile droite de l'Ange une pendule mesure le temps.

Certainement l'inspiration de cet art s'est enrichie d'année en année ; le Christ et la Vierge ont dû conquérir leur place peu à peu.

En 1945 paraît *l'Ange et le Christ*. L'Ange domine au centre du tableau. Ses ailes immenses tombent au croissant de la lune. L'Ange étend son bras gauche jusqu'au flanc du Crucifié dont on ne voit que la partie droite du visage et du corps.

En 1946, dans *L'Ame de la Ville* ce n'est plus l'Ange gardien de Chagall, c'est le peintre lui-même qui est présent, désignant de son bras gauche le tableau qu'il est en train de peindre et qui est encore une fois le Christ en croix. Dans le fond des maisons sont en feu. En bas une femme tient un oiseau dans ses bras. Un ange descend du ciel.

En 1947, Chagall peint une *Descente de Croix* — une gouache d'une délicatesse de couleurs extrême ; les mouvements des personnages, — de l'ange compatissant et des disciples sont dramatiques, et toujours l'Ancien Testament est présent avec le chandelier allumé à trois branches. Un détail bizarre de ce tableau est la tête d'oiseau que le peintre a donnée à l'ami de Jésus qui le tient à pleins bras et le descend de la Croix. « Ce n'est pas là, comme je le remarquais ailleurs, un trait caricatural, un caprice irrespectueux du peintre ; non, c'est seulement l'univers des êtres innocents, qui n'est jamais absent d'un tableau de Chagall, qui a fait irruption là où il n'était nullement attendu, apportant en cette manière au Christ que les hommes ont mis à mort l'offrande de la pacifique pureté. »

L'Autoportrait, peint aussi en 1947, met encore une fois le peintre en présence du Christ crucifié. Le voilà bien compromis, n'est-ce pas, sans qu'il y pense ? Il tient ses pinceaux et appuie sa tête sur la tête amie d'un cheval son confident. Le tableau que Chagall est en train de peindre représente, tout contre le Christ en croix, sa mère qui l'embrasse. Le chandelier à trois branches est au pied de la croix.

Chagall a sans doute peint d'autres fois la figure du Christ. Je parle ici de ce que j'ai vu.

Je ne sais si Chagall possède la foi chrétienne sans en être conscient lui-même. Mais il a un sens bien remarquable des symboles de cette foi. Invité par le P. Couturier à peindre le Baptistère de l'église d'Assy, Chagall a pensé d'emblée à des sujets tels que Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, l'échelle de Jacob, la Fiancée du Cantique... Pouvait-on choisir d'un sens chrétien plus sûr les symboles signifiant l'eau du Baptême qui purifie, la pureté que permet l'ascension de l'âme, et l'union à Dieu par l'amour ?

Raïssa MARITAIN.

Odilon Redon

Préservée sinon des malentendus, du moins des suiveurs et de la mode, la gloire d'Odilon Redon n'a cessé de grandir en silence. Mais on ne conduit pas impunément à de telles altitudes. Incompris de ceux pour qui l'art n'est que sensualité, et de ceux pour qui l'art n'est qu'un jeu cérébral, Redon fut souvent accusé de « littérature ». Ce n'est certes pas la dernière exposition du Symbolisme au Musée de l'Orangerie qui aura dissipé l'erreur.

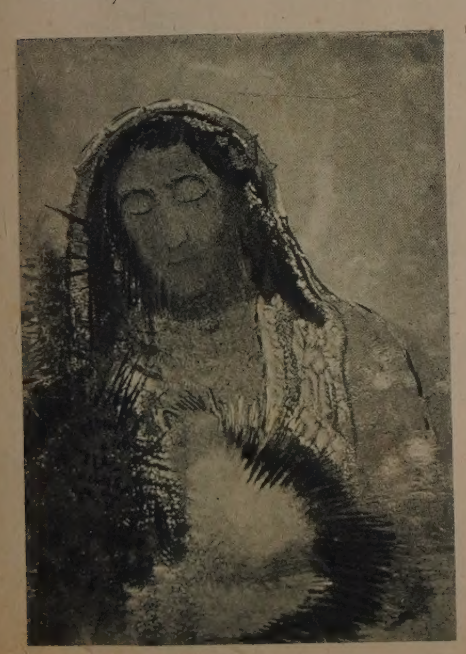
Que faut-il entendre par art littéraire ? Un art où la noblesse des conceptions s'est mal incarnée, où l'intention est trahie par l'exécution, où la forme s'avoue indigne de la pensée. Il manque à Blake, à Bœcklin, à Gustave Moreau ce qui permit à Vinci, à Dürer, à Rembrandt et à Delacroix d'être grands. Ces maîtres ont été les maîtres de Redon ; il les a copiés dans sa jeunesse : c'est en eux qu'il s'est découvert. Alors que le champ visuel allait se rétrécissant d'heure en heure, en une époque sans Dieu ni dieux, et qui volait bas, Redon seul a compris qu'il n'est de peintre universel que celui pour qui le connu est la clef de l'inconnaissable et qui trouve le mystère en lui, à deux pas de lui, sans même sortir de sa maison. L'humble adoration d'un brin d'herbe, d'un caillou, la nature dans ce qu'elle a de plus menu et de plus particulier, voilà ses sources ou, comme il aimait dire, ses *ferments*. C'est pour avoir étudié à fond les structures animales ou végétales, les projections des ombres, scruté les traits de ses proches ou les siens, qu'il a pu s'affranchir des apparences et suggérer non seulement le vieux patrimoine des poètes ou des dramaturges, mais des rêves tels qu'aucun humain n'en avait faits encore avant lui. C'est en partant du vrai qu'il parvient à donner corps à l'invraisemblable. L'erreur de beaucoup de ceux qui se

sont dits surréalistes — fiers d'un adjectif qui se fût appliqué à Redon mieux qu'à tout autre — c'est d'avoir manqué non seulement de souffle mais de vocabulaire. Si soif qu'ils aient eu d'au-delà, toutes sortes de pauvretés d'âme et de main ont condamné ces sous-réalistes à végéter dans un univers « bas de plafond ».

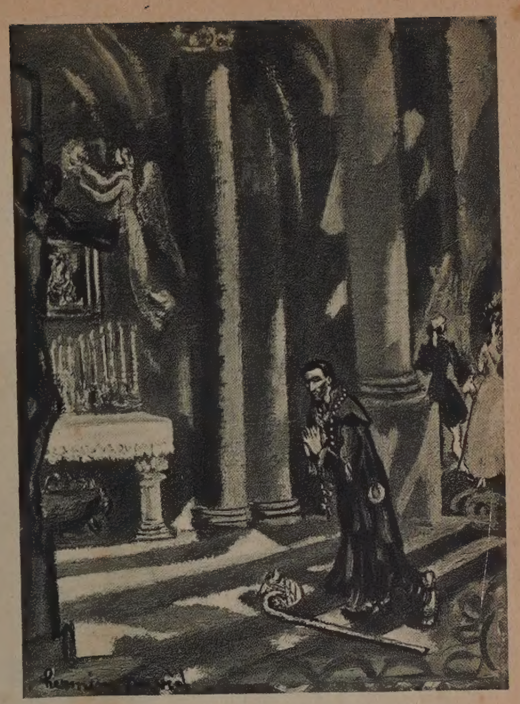
Le secret de Redon, on le trouve dans ses dessins. L'avenir reconnaîtra qu'ils ne le cèdent en rien à ceux de Seurat. Abstraction faite du sujet même, ils constituent une fête étrange, riche de toutes les gammes du blanc et du noir, d'opacités, de transparences, de feux qu'ignoraient l'encre ou le fusain. Si bizarres que paraissent parfois ces inventions, jamais on ne trouve à leur origine la volonté d'étonner les autres ou de s'étonner soi-même. Une seule chose étonnait ce prince des ténèbres, c'est qu'on l'accusât d'obscurité. Il décollait du réel presque à son insu et revenait des plus périlleux voyages comme d'une promenade dans son jardin. De cet art merveilleux, le plus merveilleux est l'aisance avec laquelle, se fiant à ses ailes, cet aventurier plein de sagesse et de savoir se meut, comme Baudelaire et comme Rimbaud, dans l'imaginaire.

A l'empire de la couleur, auquel il n'accéda que prudemment et tard, Redon n'apporta pas moins de richesses qu'à l'empire du noir. C'est comme la transposition en majeur des obsessions d'autrefois ; c'est, aux approches de la mort, le chant de l'âme délivrée. Ici encore, le visionnaire a tout recréé — qu'il s'agisse d'une fleur, d'un visage, d'une conque ou d'un ciel — proportions, perspectives, rythmes, harmonies, gestes, en n'obéissant qu'à sa loi et aux impératifs éternels de l'art.

Claude ROGER-MARX.



Odilon Redon. Le Sacré-Cœur.



Hermine David. Saint Benoît Labre.

Pour l'année sainte

Romée

Ce numéro paraîtra encore assez tôt pour que beaucoup de pèlerins d'été partant pour Rome nous entendent : qu'ils emportent avec eux le *Romée* de Noële Denis et Robert Boulet (Edité par Desclée de Brouwer, rue des Sts-Pères, Paris 7e). Aucun ouvrage similaire n'en approche, ni pour l'information historique, ni pour la valeur proprement spirituelle, ni pour la sûreté des jugements et des discernements artistiques. C'est là beaucoup plus qu'un « guide », un livre à posséder, à lire et à relire avant, pendant et après le voyage à Rome. Un livre que tout homme soucieux de l'histoire de l'Eglise ne peut se dispenser de posséder dans sa bibliothèque. Mais c'est aussi un guide, un *vrai guide*, pratique, précis, méticuleux, attentif aux conditions matérielles du temps et de l'espace, muni des meilleurs plans : la seconde édition, récemment parue, contient même, en appendice, un « petit guide pratique du pèlerin pressé » pour la visite méthodique de Rome en cinq « journées ». Recommandons aussi les *Itinéraires Romains* de J. Maury et R. Percheron (Lethielleux). Très pratiques et spécialement remarquables en tout ce qui concerne le Baroque.



Chabestan (Hautes-Alpes).

SOMMAIRE

Le Gérant : P. FLEURET

Imprimerie MARÉCHAL, PARIS.